

Ключевые слова: романтизм, музикальний фольклор, жанр, синтез, рапсодія, епос, дума, думка, Шевченко, Дычко.

Василенко Ольга. Специфіка жанрового синтезу рапсодії та думки у вокально-хоровій творчості Лесі Дичко. Проблематика жанру та стилю сучасної музики розкривається у процесі аналізу рапсодії «Думка» на текст Тараса Шевченка. Твір раннього етапу органічно поєднує здобутки національного романтизму та фольклорні засади творчості композиторки. Історична глибина жанрових складових твору – рапсодії та думки розглянута у просторі світової та української культури. Проаналізовано причини органічної здатності жанру думки до синтезу жанрів у музичному часопросторі. Розкрито особливості інструментальної та вокальної рапсодій, знайдено точки їх перетину в епічній площині. Простежено рівні синтезу жанрів у творі Л. Дичко, знайдено підґрунтя цієї традиції та надано аналіз особливого типу вокальної рапсодії концертного типу.

Ключові слова: романтизм, музичний фольклор, жанр, синтез, рапсодія, епос, дума, думка, Шевченко, Дичко.

Vasylenko Olha. Characteristics of genre synthesis Rhapsody and epic Dumka in Lesja Dychko's choral music. The study examines the genre and style of the Rhapsody «Dumka» Lesia Dychko (poetry Taras Shevchenko). This music belongs to the early stage of the composer. Combines the types of national Ukrainian romanticism and folklorism. The history of genres Rhapsody and Dumka are the component parts considered in the space of world and Ukrainian culture. Analyses causes organic genre Dumka ability to synthesize genres in historical retrospective. Described the features of the Rhapsody instrumental and vocal Rhapsody. Provided their points of intersection in an epic plane. Traced the levels of synthesis of the genres in the music composition of L. Dychko and mentioned traditions of Ukrainian composers. The analysis of a special *vocal Rhapsody concert type* in the music of Lesia Dychko.

Key words: romanticism, musical folklore, genre, synthesis, Rhapsody, epos, Duma, epic Dumka, Shevchenko, Dychko.

Євгенія Пахомова

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС ЯК ПРОЯВ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО)

Наукова думка останніх десятиліть віддзеркалює *актуальні* тенденції взаємодії та синтезу мистецтв, які можна прослідкувати у світовій культурі нашого часу. Дослідники, застосовуючи міждисциплінарні стратегії,

зазначають провідну тенденцію до зближення, взаємопроникнення та мистецького полілогу; одночасно активно кристалізуються нові види синтезу (відео інсталяції, мультимедійні проекти, перформанси тощо).

Сучасна культура серед нових координат розвитку обирає пріоритет «візуальності» як визначальний критерій функціонування її нових форм. Відповідно, як у літературі так і у музиці, раніше іманентно позбавлених візуальних кодів та знаків, ініціюється поворот до формування нових естетичних критеріїв та засобів виразності, а в науковій літературі поширюється ідея *синестезії* – природної здатності суб'єкта (митця) до співвідчуття (зокрема таких модальностей, як зір та слух) в процесі творення.

Схожі ідеї запроваджує знаний філософ Ю. Лотман, висловлюючи думку про різні семіотичні системи пізнання, які формують комплекс «тексту в тексті»: «Переключення з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі становить в цьому випадку основу генерування сенсу» [10, с. 155]. Умовно кажучи, ці переключення і виступають в ролі екфразису.

Мета дослідження полягає у формуванні нового механізму мистецького перекодування, при якому інтермедіальні складові (живопис та музика, візуальне та звукове) утворюють новий синтетичний художній образ. З цим завданням успішно справляється екфразис. Наукова **новизна** статті полягає у визначенні терміну «музичний екфразис» та його функціонування як у мистецькому творі, так і в історії культури в цілому.

В процесі перекладів між різними мовами мистецтв відбувається функціонально-стилістичне перетворення початкового тексту, формування його нового змісту засобами іншого мистецтва та кристалізація метамови митця, котра включає в себе різні рівні символів та кодів. Процес перекладу мистецьких кодів також залучає систему культурно-стильових взаємозв'язків, яка формує нову інтерпретацію в процесі індивідуального творчого світосприйняття митця. Екфразис дозволяє розглянути інваріанти інтерпретацій однієї теми в різних видах мистецтва, тому стає найбільш адекватним механізмом для аналізу інтермедіального твору мистецтва.

Екфразис як вид опису через перетворення візуальних образів вербальними засобами поступово розкриває в літературознавчому дискурсі «двоїстість», «вторинність», «дзеркальність», наявність підтексту, адже артефакти візуального мистецтва перетворюються через нього в артефакти літератури. Формула подвійної репрезентації «тексту в тексті» Д. Хеффернена зазначає інтертекстуальність ситуації екфразису, що дозволяє йому виявити багаторівневі співвідношення між простором і часом у різних мистецтвах (переведення візуально-просторових образів у часове ми-

стецтво, а часових – у літературу). «Екфразис має складну природу: він інформує про твір мистецтва, про предмет, зображений у цьому творі, про художника і його творчу манеру та навіть про його життя. Водночас екфразис репрезентує й особистість літератора та його світоглядні імперативи, є маркером його естетичних смаків, релігійних, суспільно-політичних поглядів. Але у всіх випадках звернення письменника до пластичних мистецтв актуалізує референційні функції художнього слова» [5, с. 87].

Важливим питанням стає правомірність використання терміну у різних мистецьких модусах. На відміну від класичного трактування терміну, його сучасне та широке тлумачення включає будь-яку візуальну образність (знаходимо в працях Дж. Хеффернена, Г. Скотта, Т. Мітчела, М. Рубіне, П. Вагнера). «Багатовимірність феномену та поступове розмивання меж поняття, «розширення» екфразису створює можливості для відтворення будь-якого мистецтва засобами іншого» (М. Крегер), а Дж. Скотт вбачає у ньому механізм взаємоцитування різних творів мистецтва. Н. Брагінська подає у своїй роботі таку дефініцію: «Екфразис – це будь-які описи творів мистецтва, які мають самостійний характер, та представляють собою якийсь художній жанр» [1, с. 264]. На думку дослідника Л. Геллера, основний акцент у розумінні екфразису слід ставити на сприйнятті та інтерпретації візуального: «<...> тут систематично змішуються різні категорії: видиме і бачення <...> екфразис переводить в слово не об'єкт і не код, що неможливо, а сприйняття об'єкта і тлумачення коду» [3, с. 11].

Вітчизняний науковий простір з цієї проблематики представлений роботами Р. Бобрика, Л. Генералюк, Т. Бовсунівської, М. Уртмінцевої, Ю. Римар. Акцент на рецептивності сприйняття екфразису ставить дослідниця Леся Генералюк, вказуючи: «Що ж, екфразис – це свого роду літературна гра, яку підхоплює читач, погоджуючись із правилами цієї гри. Деколи ця гра винятково віртуозна, бо фактично автор тексту, головний диспонент правил, ставлячи інтертекстуальні маркери, тобто вказуючи назви мистецьких творів/їх авторів, оперує утопічною в плані мови обіцянкою доступу до твору мистецтва» [4, с. 201]. В сучасній довідковій літературі знаходимо трактування, яке визначає інтерсеміотичний характер терміну, де до екфразису зараховується опис будь-якого мистецтва засобами літератури. Так «Літературознавча енциклопедія» за редакцією Ю. Коваліва дає наступне визначення екфразису: «Розкриття засобами літератури ідейно-естетичного змісту творів малярства, скульптури, архітектури, музики та ін. мистецтв» [9].

В іноземних роботах американських дослідників вже висувались теорії

про існування «музичного екфразису». С. Брун дане поняття трактує як трирівневу систему, в якій формально існує художній задум та текст музичного твору, першооснова іншого мистецького твору (образотворчого чи літературного) та новий рівень його «репрезентації» (інтерпретації) музичними засобами [13]. Науковець наводить приклади з історії музики, де барокова риторична система та теорія афектів з її символікою, цифровими співвідношеннями та усталеними музичними кодами приховувала в собі візуально-просторову динаміку. Також важливим для розуміння *музичного екфразису* стає вивчення та розуміння феномену програмної музики.

Велика кількість прикладів синтезованих та синестезійних явищ, наукові розвідки в сучасній культурі та мистецтві дозволяють зробити певні узагальнення та висвітлити нові поняття та механізми в межах даної проблематики у національному контексті. В першу чергу під *музичним екфразисом* ми будемо розуміти різнорівневі способи полімодальних асоціацій та описів, які втілюють екстраполяцію зорово-візуального та картинно-живописного компонентів в музичну площину. *Музичний екфразис* – це передусім опис творів візуальних мистецтв, просторових характеристик об'єкту, що створюються на основі музичних образів, іманентних можливостей виразових засобів, а іноді трансформуються та набувають властивостей описуваного об'єкту. Термін може включати в себе інтермедіальні та інтертекстуальні рівні, втілювати коди різномодальних мистецтв. В той же час, за аналогією з літературним дискурсом, можемо виділити декілька рівнів вживання музичного екфразису, а саме:

а) опис-експозиція, візуалізація картинності, втілення понять «звукочисел та колорит» (рівень втілення екфразису як технічної моделі для конструювання інтермедіальних образів);

б) стилізація конкретного твору чи митця (втілення музичними засобами особливостей структури або виразових засобів певного культурного артефакту);

в) художньо-мистецький, стилістично-семіотичний, візуально-просторовий ракурс, що включає уявлення про певну історичну епоху, стиль, національну культуру тощо (рівень семіотичного узагальнення);

г) конвергенція та «мімікрія» візуально-просторових іманентних законів образотворчого мистецтва в процесі створення нового синтезу (інтермодальний рівень узагальнення);

д) створення універсального коду «метамови», що об'єднує різнорідні поняття та їх елементи в ціле (створення синестезійного, полісенсорного та кросс-мистецького твору).

Відому класифікацію екфразисів наводять у своїх літературознавчих

працях дослідники О. Яценко, Л. Геллер, Н. Брагінська, П. Вагнер, Д. Хеффернен, виділяючи такі різновиди: за об'єктом виразу екфразиси поділяють на *прямі* (ті, що описують чи називають конкретний твір мистецтва – картину, скульптуру, архітектурний об'єкт) та *непрямі* (натяк на візуальність об'єкту); *описові* (конкретний опис твору – в загальному неможливо відтворити музичними засобами) та *тлумачні* (інтерпретація художнього твору суб'єктом); *монологічні* (описує сам герой) та *діалогічні* (розкриття відбувається в процесі спілкування персонажів), *живописні*, *іншомистецькі* та *візуальні зображення*; за об'ємом (*розгорнуті*, *згорнуті*, *нульові*); за наявністю в історії мистецтва конкретного посилання на автора, епоху, стиль – *міметичні та неміметичні*; за способом подачі – *цілісні і дискретні*; за широтою трансльованої інформації – *прості* (один предмет) та *зведені* (авторська чи стильова модель, жанр); за кількістю описів – *одиничні та множинні*. Видається, що подібна систематизація недостатньо повно та аргументовано описує ситуацію музичного екфразису. Адже засоби літературного вербального мистецтва істотно відрізняються від мистецьких принципів та засобів виразності в музиці. Отже, у випадку, коли музичними засобами будуть виражатися візуальні прийоми, завдання екфразису значно трансформується, утворюються нові механізми «перекладу» між мовами мистецтв. Використовуючи багатовимірність теорії екфразису ми можемо екстраполювати її принципи на музичну дійсність та задати новий напрям опису – «візуальне музичними засобами».

У вітчизняному музикознавстві в останні роки актуальними стають розвідки творчості знаної української композиторки другої половини ХХ–початку ХХІ століть Лесі Дичко. Універсалізм її творчих уподобань, глибинне засвоєння прийомів та технік живопису, широке використання візуально-просторових образів, звернення до образотворчої тематики у власних творах засвідчують розімкнутість її творчості відносно культурного простору в цілому.

В доробку Лесі Дичко знаходять місце різновиди *екфразису*, серед яких, зокрема, звернення до конкретних живописних творів та їх переосмислення за допомогою музичного мистецтва, що знайшло своє відображення у творах на тему російських художників («Фантазія на теми картин російських живописців») та цілий арсенал творів за полотнами видатної української народної художниці Катерини Білокур (балет, симфонічні сюїти, фрески). У «Фресках за картинами Катерини Білокур» особливої ваги набирає екстраполяція кольорової палітри художниці, як метафоричне втілення її внутрішнього світу, що досягається у музиці через колорит та багатогранне варіювання фактурно-динамічних та гармонічно-тембрових засобів (насичені та концентровані пласти зіставляються з

майже прозорими; опуклі, багатозвучні гармонії з повітряними інтервалами; динамічно підкреслені лінії із звучанням на *ppp* тощо).

Відтворення особливостей техніки та прийомів живопису, їх глибинна трансформація в музичних жанрах втілювалась перш за все у прикладах застосування музичної «фрески». Л. Дичко створила серію творів, що репрезентують даний жанр: «Фрески за картинами Катерини Білокур» у 2-х зошитах для скрипки та органа, «Закарпатські фрески» для органа, «Іспанські фрески», «Французькі фрески», «Швейцарські фрески». Окремо зазначимо полімодальне перевтілення виразових засобів різних видів мистецтв у доробку авторки: чисельні музичні «фрески» виступають як екстраполяція живопису, «Замки Луари», «Дзвони Арагона» – архітектури, фортепіанні варіації «Писанки» – декоративно-прикладного мистецтва, елементи використання іконографії помітні в хоровій опері «Різдвяне дійство» та ораторії «...І нарекоше ім'я Київ».

Важливо зазначити, що принципи візуального мистецтва, зорові образи та просторові ефекти значно збагачують та розширюють виразову палітру композицій Л. Дичко, створюють нові види синтезу. Просторовість, монументальність, графічність, рельєфність, глибина осягаються в творах, викликаючи соціації через відповідні музичні комплекси. В той же час на глибинному рівні інтермедіальної свідомості екстраполяція візуальної картинності та звукозображальності в музиці допомагає втіленню полінаціональних стилів, хронотопу художньої епохи та історичного періоду, що Дичко майстерно продемонструвала у таких своїх опусах, як «Індія-Лакшмі», твори на слова японських поетів, «Дзвони Арагону», «Різдвяне дійство», «Золотослов» тощо. Візуальні елементи народно-декоративного та ужиткового мистецтва, втілення етнографічних елементів обрядів та ритуалів, орнаментика традиційних народних вишивок та ткацтва показані фортепіанних варіаціях «Українські писанки» та оркестровій п'єсі «Килимок».

Узагальнюючи види візуально-синестезійних явищ зазначимо, що універсалізм, філософічність світогляду Лесі Дичко виявляються на різних рівнях її творчого мислення. Візуальні поняття, безумовно, отримують метафоричне значення в музичному контексті, і саме концептуальна широта синестезійного сприйняття стає засадничим принципом її музичного стилю. На особливому значенні саме візуального сприйняття в своїх житті та творчості в чисельних інтерв'ю наголошує сама композиторка, а подібна близькість до живописних першоджерел дозволяє критикам нагородити Лесю Дичко метафоричним ім'ям «український музичний Куїнджі» [11]. «Музичні образи можуть втілитися у візуально конкретні, а візуальні до-

помагають їй глибше проникнути в сутність музичних станів, як це вишло, до речі, з «П'ятьма фантазіями за картинами російських художників». Однак вона лише за допомогою власної творчої уяви та внутрішньої концентрації легко може «побачити» місцевість, храм, архітектурну споруду в будь-якій точці земної кулі. І найчастіше результат такої віртуально-творчої мандрівки – народження нового твору» [12, с. 14]. Дослідниця творчості композиторки Т. Гусарчук зазначає: «Це не просто зацікавленість різними видами мистецтва, а й прагнення якнайглибше проникнути в їх образний світ, збагачуючи образну палітру власної творчості, засвоєння специфічних виражальних засобів та перетворення їх у власній композиторській творчості» [6, с. 29]. Всі ці приклади яскраво свідчать про інтермедіальний спосіб мислення Лесі Дичко.

В творчості композиторки екфразис стає невід'ємною рисою її мислення, адже з одного боку він характеризує притаманну стилістиці ХХ століття ідею кодування саме через візуальну природу сприйняття. В той же час візуалізація певних артефактів, картин, архітектурних побудов, прийомів декоративно-прикладного мистецтва, іконографії, народного побуту та костюму в музиці композиторки створює культурну парадигму розвитку національного мистецтва та на новому етапі продовжує славетні традиції української музики.

Використовуючи за основу літературознавчу систематизацію екфразисів, визначимо, які їх види найбільш актуально представлені в творчості Л. Дичко. Серед *прямих* музичних екфразисів назвемо «Фантазії на теми російських композиторів» для хору та оркестру, де представлені конкретні посилання до полотен Ісаака Левітана, Івана Шишкіна, Віктора Васнецова та Василя Сурікова. Інші візуальні образи в музичних творах стають прикладами *непрямих* наслідувань: фрески та балет за творчістю Катерини Білокур презентують узагальнену інтерпретацію стилістики, тематики та техніки народної майстрині, «Пейзажі» та «Пастелі» втілюють елементи жанру та техніки образотворчого мистецтва. Як відомо, в музичному мистецтві панує *тлумачний* тип екфразису, який ми можемо залучити до характеристики всіх творів Дичко. Адже музика Дичко інтерпретує, а не просто змальовує певний візуальний артефакт.

До екфразисів, які визначають його мистецьку природу, в творчості композиторки належать *живописні* (згадувані «Фантазії на теми російських композиторів», балет та сюїти, твори названі фресками), *іншомистецькі* (архітектурні екфразиси – у фортепіанних циклах «Алькасар... Дзвони Арагону», «Замки Луари» та різних редакціях «Іспанських фресок», «Французьких фре-

сок»; декоративно-ужиткові – «Килимок» для оркестру, «Писанки» для фортепіано), *візуальні зображення* (опера «Золотослов», хоріві кантати, тощо).

До міметичних екфразисів віднесемо ораторію «Індія-Лакшмі», «П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй» та «Диптих» на тексти Охара Токо та Басьо, «П'ять фантазій за картинами російських художників» для хору й симфонічного оркестру, «Фрески за картинами Катерини Білокур» для скрипки та органа. Також можемо виділити простий одиничний тип екфразису у «Килимку» (один декоративний артефакт) та множинні екфразиси у кантаті «...І нарекоше ім'я Київ», «Фантазії за картинами російських художників», у балеті за творчістю К. Білокур, зведені – у жанрі фрески, операх «Золотослов» та «Різдвяне дійство».

Парадигма розвитку гуманітарних знань в контексті утворення мистецьких синтезів висвітлює актуальний для сучасної науки полісеміотичний інтермедіальний дискурс. Переосмислення мовних кодів, візуальних знаків, семіотичних полів різних мистецтв формує новий дослідницький апарат, який здатен вирішувати проблемні питання сучасної культури. Введення екфразису у твір мистецтва створює величезне інтерпретаційне поле можливостей для виконавців та слухачів, адже алузії візуального в музичному мистецтві, безумовно, рефлексивно-індивідуальні, асоціативні, часто абстрактні.

Таким чином, базуючись на принципах музичного екфразису при аналізі певного твору, в якому виявлений візуальний компонент, ми можемо систематизувати прояви інтермедіального перекладу та глибоко осмислити естетичну, філософську, стильову авторську ідею твору, узагальнити особливості унікального синестезійного мислення, виявити основні концепти творчості композитора та його тонке відчуття можливостей часопростору.

1. Брагинска Н. *Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации)*//Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура текста. М., 1977. С. 259–283.
2. Виппер Б. *Введение в историческое изучение искусства*. М.: Изобразительное искусство, 1985. 286 с.
3. Геллер Л. *Воскрешение понятия или слово об экфрасисе*//Экфрасис в русской литературе. М.: Издательство «МИК», 2002. С 5–22.
4. Генералюк Л. *Екфразис: вербальні образи мистецтва: монографія/за ред. Т. Бовсунівської*. К.: ВПЦ «Київський університет», 2013. С. 199–214.
5. Генералюк Л. *Екфразис і проблема контамінації*//Українська термінологія і сучасність. К., 2013. Вип. IX. С. 84–94.
6. Гусарчук Т. *До проблеми індивідуально особистісного в хорівій творчості Л. Дичко*//Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 2002. Вип. 19. С. 13–40.
7. *Екфразис. Вербальні образи мистецтва*/За ред. Т. Бовсунівської. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.

8. Казанцева. Л. Музыкальный портрет. М.: НТЦ «Консерватория», 1988. 124 с.
9. Літературознавча енциклопедія: У двох томах./Авт.-уклад. Ю. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
10. Лотман. Ю.М. Текст в тексте//Избранные статьи. в 3 т. М., 1992. Т.1. с. 148–160.
11. Луніна А. «Український музичний Куїнджі» або «Леся Дичко в житті і творчості»//Музика, 2013. №3. С. 40–43. URL: <http://kievkamerata.org/ukr/press-178> (Дата звернення: 20.02.2017).
12. Луніна Г. Архітектура музики Лесі Дичко//Культура і життя. 2009. № 43. С. 12–14.
13. Bruhn S. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. URL: www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm (Дата звернення: 20.02.2017).

Пахомова Євгенія. Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору (на прикладі творчості Лесі Дичко). У статті досліджено можливості екстраполяції терміну екфразис з літературознавства у музикознавство. Проблематика питань, які успішно розв'язує використання екфразису, пов'язана з синестезією, синтезом мистецтв, семіотичною близькістю різних видів мистецтв та пошуками універсальних механізмів «перекладу» з однієї мови мистецтва на іншу. Розглянуто та систематизовано різні рівні використання екфразису в музиці, прослідковано реалізацію його різновидів на конкретних прикладах. Зокрема, у творчості української композиторки Лесі Дичко виявлено багаторазове використання візуальної образності при створенні музичних творів, що спонукає до вивчення можливостей екфразису на прикладі конкретної інтермедіальної свідомості митця.

Ключові слова: екфразис, музичний екфразис, синестезія, опис, інтермедіальність, «текст в тексті».

Пахомова Евгения. Музыкальный экфрасис как проявление интермедиальности художественного процесса (на примере творчества Леси Дычко). В статье исследованы возможности экстраполяции термина экфрасис из литературоведческого дискурса в музыковедение. Проблематика вопроса, которую успешно решает использование экфрасиса, связана с синестезией, синтезом искусств и семиотической близостью различных видов искусств и поисками универсальных механизмов «перевода» с одного языка искусства на другой. Рассмотрены и систематизированы различные варианты использования экфрасиса в музыке, на конкретных примерах отслежены варианты внедрения его разновидностей. В частности, в творчестве украинского композитора Леси Дычко выявлено частое использование визуальной образности при создании музыкальных произведений, что побудило к изучению возможностей экфрасиса на примере конкретного интермедиального сознания автора.

Ключевые слова: экфрасис, музыкальный экфрасис, синестезия, описание, интермедиальность, «текст в тексте».

Pakhomova Eugenia. Musical ecphrasis in the contemporary art space (for example, Lesia Dychko). A development paradigm of humanitarian knowledge in context of art synthesis creation shows current polisemiotic intermedial discourse. Rethinking of language codes, visual signs, semiotic fields of different arts forms new exploring apparatus that is able to solve problems of modern culture. Insertion of ecphrasis in a work of art creates huge exegesis field of possibilities for players and listeners. After all, allusions in music art are certainly individual, associative, and often abstract. At the same time receptive nature of ecphrasis allows to involve in so-creation all of participants of art process: composer, player and spectator.

This article is discussing possibility of extrapolation of «ecphrasis» term from literary to musicology. Problems of questions, solved by use of ecphrasis, are connected with synesthesia, synthesis of arts, semiotic closeness of different kinds of art, and with search of universal «translation» mechanism from one art language to another. Different levels of ecphrasis use was reviewed and systematized by means of real examples. It has been found that there is often use of visual imagery in creation process of art of Ukrainian composer Lesia Dychko. Thus, using musical ecphrasis, we can: systemize appearance of intermedial translation, deeply comprehend aesthetic, philosophic style of author idea of art, conclude special and unique synesthetic mind flow, find out main concepts of composer's art and clear feel of time-space possibilities.

Key words: ecphrasis, synesthesia, musical ecphrasis, view, intermediality, «text in text».

Ірина Коханик

МУЗИЧНИЙ СТИЛЬ ЯК СФЕРА КОМУНІКАЦІЇ КОМПОЗИТОРА, ВИКОНАВЦЯ, МУЗИКОЗНАВЦЯ

Актуальність даної розвідки зумовлена тим, що в сучасній науці феномен музичного стилю ще й досі не отримав своєї завершеної і несуперечливої теорії, він все частіше постає як об'єкт наукової інтерпретації, рухливий і мінливий в історико-культурному контексті. В осмисленні проблем музичного стилю теоретичним музикознавством відзначається посилення контактів з суміжними науковими дисциплінами – психологією, теорією інформації, теорією систем, культурологією, філософією та ін., що передбачає інтердисциплінарний характер досліджень, який відображує загальну тенденцію розвитку сучасної гуманітарної наукової сфери. У зв'язку з цим змінюються наші уявлення про обсяги й зміст усталених теоретичних категорій, а застосування, поруч із традиційними, новітніх методів дослідження, запозичених з інших наук,